جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربيّة – الدراسات العليا

السّرد السّينمي
في روايات بُرهان شاوي

رسالة مقدمة

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة ديالى

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير

في اللغة العربيّة وآدابها/ تخصص أدب

من الطالبة

سميعة مجيد حسن

بإشراف

أ.م.د. خالد علي ياس

١٤٤١هـ ٢٠١٩م

الفصل الأَوّل
السّرد بالكاميرا

المبحث الأَوّل: السّرد الموضوعي.

المبحث الثاني: السّرد الذّاتي.

المبحث الأَوّل

السّرد الموضوعي.

المبحث الأوّل

السّرد الموضوعي.

مدخل:

تُعدُّ الصورة تعبيرًا شاملًا معقدًا، يتوسع ليشمل الأشكال الفنية، والجمالية، والفلسفية، والاجتماعية، ولعل الأمر المستجد في وظيفة الصورة، هو تحولها من الهامش إلى المركز، ومن المكانة الجزئية إلى فضاء الهيمنة والسّلطة على العناصر، والأدوات الثقافية[١]، فالمؤثرات الدّلالية لتلقي الصورة لدى الفرد متعددة، منها: الذّاكرة، والاستعداد العقلي الفيزيائي – السيكولوجي – من ناحية لغته، وتشكل انطباعاته إزاء الأحداث، والبيئة، والعالم، وأَنَّها الصورة تُعدُّ مرجعية ثقافية هائلة، يتلقى الإنسان عن طريقها الرسالة الصورية، من منطلق أَنَّ فن التّصوير يتميز من غيره من الفنون؛ بوصفهِ عنصرًا إبداعيًا ذا تكوين خاص يفرض على القائمين عليه مهارة وقدرات فنية غير عادية، عن طريق ما يتوصل إليه من نتاج التوليف بين طرفي المعادلة، والإبداع في بنية العمل ككُلّ، وصولًا إلى أهداف قصدية تأثيرية معينة[٢].

إِنَّ مفهوم الصورة وعلاقتها بالوعي بات يتعدى ذلك المعنى الجمالي الحسّي إلى فضاء توليف الصورة بالوعي الفكري؛ إذ إِنَّ الصورة في تناولها للقواعد لابُدّ من أَنْ تمزج الفكرة بتصورها، وبذلك تتحرر الأحاسيس المجردة والخيالات الفضفاضة من حيزها (الوهمي التّصوري)، إلى حيز الفعل البصريّ في شكل فني تعبيري جديد، ويرى (دولوز) أَنَّ للسّينما تلك الميزة والقدرة الخارقة بإحداث الصدمة على مستوى الفكر، فيتفاعل معها الجهاز العصبي، وكأَنَّ لسان حال الصورة – الحركة – يخبرنا أَنَّهُ ليس

---

(١) ينظر: الاتصال البصريّ في الفن والإعلام: د. نمير قاسم خلف: رباب كريم كيطان: صفحات للدراسات والنشر: ط١: ٢٠١٦: ٥٢: ٧٤.

(٢) ينظر: بؤس المعرفة في نقد الفنون البصريّة العربيّة: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: وزارة الثقافة: دمشق: د:ط: ٢٠١١: ٨٤: ٨٥.

بإمكاننا الإفلات من هذه الصدمة، التي لها أَنْ تستفز الفكر الغافل عنها، وفي ضمن مفهوم (دولوز) فالصدمة بالصورة لها تأثير في الذهن؛ لأَنَّها تحثه، وتجبره على التفكير الكُلّي، وأَنَّ الكُلّ هنا لدى (دولوز) هو الجملة العضوية، التي تُركب وتوضع في تناقض واختلاف، فالكُلّ يعني: التصور أو الفكرة الشاملة، وعلى هذا المنحى ترتب تسمية السّينما بـ(سّينما ذهنيّة)، وسُميّنا المونتاج بـ(مونتاج فكر)[١].

لقد استطاعتْ الصورة الذهنية أَنْ تهيمن على فنون الآداب؛ حيث العناية الدقيقة بالتعبير الشكلي للصورة، وكذلك التّركيز على الإيماءات والإشارات، وكأَنَّ الأديب يعالج اللقطات القريبة التي كانَ القارئ يتخيلها في ذهنية مُعينة، وتحت تأثيرات السّينما على الجنس الأدبي الروائي، وفي ضمن هذا السياق يشير (آيليها ايرنبرغ) في مذكراته إِلى أَنَّهُ قد تأثر بالشكل السّينمي، كما في استعماله لعبارات قصيرة، أو مونتاج سريع، أو كادرات محسوسة هذا من الناحية الخارجية، أَمّا التأثير الداخلي للصورة الأدبية، فيلاحظ عليها الطابع المونتاجي كما في روايات (كافكا)، و(روس باسوس)، وغيرهما؛ ومن هنا يمكن القول: إِنَّ الصورة اليوم أصبحت مصدرًا أكثر تميزًا؛ إذ ظهر في سياق نظريات القراءة والتلقي شكلاً جديدًا من القراءة، وهي القراءة البصريّة للصورة، بل وحتّى للكتابة في ضمن منظور قيمة حضور الصورة، وخصائصها التعبيرية، والسيميائية في المكتوب، والمرئي فالصورة تمتلك مميزات بصرية وإيحائية وبمظهر غير مقيد الدلالة؛ الأمر الذي جعل جمهور القراءة البصريّة جمهور واسع[٢].

يُعَدُّ الأسلوب التّصويري عنصرًا من عناصر تقانات السّرد الحديث، وهو أسلوب يُجانب ذلك التّقديم التّقريري المباشر لشخوص الرّواية المتخيلة، وذلك من منظور تقديم

---

(١) ينظر: جماليات السّينما نظرية وتقنية إنشاء الفيلم: سمير الزغبي: دار نقوش عربية: تونس: ط١: ٢٠١٥: ٢٠.

(٢) ينظر: الذات السّاردة سلطة التاريخ ولعبة المتخيل قراءات في الرّؤية الإبداعية لسلطان بن مُحَمَّد القاسمي: مُحَمَّد صابر عبيد: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع: د:ط: ٢٠١٣: ٤٤.

عملً يُظهر للمتلقي تلك الصفات والطبائع؛ لذلك فإنَّ تقديم الأفعال والتّصرفات للشخصيات سوف ينوب عن المسّرود في تلك الصفات، والطبائع، والأفكار، والعواطف، وعن طريق هذا النهج من التّصوير السّردي يمكن رصد تطور الوقائع وتفاعلها المتلازم ما بين الشخوص والحدث، ومن هذا المنطلق يمكن للمتلقي استخلاص كثير من الصفات المعرفيّة لشبكة العلاقات السّردية (تمثيل شخصيات، وزمان، ومكان، وحدث)، عن طريق متابعة لصور الأفعال في حركتها السّردية المنسابة(١).

إنَّ النّص السّينمي يحتوي على مجموعة من الكلمات، والصور، والأصوات التي تتألف فيما بينها ضمن سياق إنتاج الحكاية؛ إذ يتكون النّص السّينمي من عناصر: الصورة، والصوت، ومن حوار، وموسيقى، ومؤثرات سمعية، وأَنَّ حركات الكاميرا الثلاث لها الدور في إثراء المعنى الدلالي للصورة، التي تتمثل بحركة: الـ(الترافنلج)(*) وحركة (البانوراما، والكرين)(**).

إنَّ المؤلف للرّواية السّينمية مثل الصانع السّينمي مُلزم بدراسة المستويات المكانية العديدة، وتنظيم خطط الأحداث والمشاهد الجماعية، وتحليل الخطط السيكولوجية، وتفعيل حركة النّص، ومحاكاتها في تخييل ومقاربة صورية واقعية، يتعدى

---

(١) ينظر: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة: عدنان علي الشريم: تقديم: د. خليل الشّيخ: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع: ط١: ٢٠٠٨: ١٩٢: ١٩٣.

(*) الترافلنج : عبارة عن تنقلات الكاميرا إلى الأمام، أو الخلف، أو بشكل دائري :العرب في سّينما هوليود بعد الحادي عشر من أيلول٢٠١١: نوّار عبد الغني محمد ثابت : جامعة بيرزنت: كلية الدراسات العليا: رسالة ماجستير: ٠٠٠ ٢: ٢٥.

(**) البانوراما: عبارة عن حركة دائرية للكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي، وذلك في حال تتبع شخص أو عربة في حالة الحركة، ويحصل ذلك من دون أَنْ تتحرك الكاميرا من مكانها، أَمّا الكرين:فهو يُعَدُّ مزيجًا غير محدد من حركة الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة رافعة: ينظر: الفيلم كنص قراءة في البنية المعمارية للفيلم السّينمائي: كاظم مرشد السلوم: الأديب العراقيّ: مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب في العراق: العدد (٨): ٢٠١٤: ٨٤.

بها تلك الأطر التقليدية للسّرد[١]، فمصطلح الكاميرا في الدّراسات السّينمية ذو تاريخ وباع في الظهور؛ فبالنسبة للذين يمجدون التكنولوجيا فإنَّها تمثل دعامة أساسية وهي أيضًا مصطلح فني، وعنصر تُقاني موجه على وفق رؤى ودلالات بصرية معينة؛ لتُري المتلقي عالمًا سّينميًا لا مجرد كاميرا[٢]، كونها – الكاميرا – تأخذ دور العين السّينمية، وهذا ما ذهبت إليه فلسفة (فيرتوف) وما يسمى بـ(جماعة السّينما العين)[*] وذلك أن ّالفكر السّينمي لديهم هو فكر إدراكي، وطريقة تفكير، واستنباطًا توليفيًا، ومونتاجيًا من أحداث عادية مع أحداث وحالات أُخرى؛ وذلك من خلال الإفادة من الفكر الإبداعي وحيث الرّؤية الإخراجية وفكرة تقديم لحظة على أُخرى، أو زاوية من دون أُخرى... إلى غير ذلك، إذ يوجهان نظرة معينة لا يمكن تحقيقها في الواقع، وعلى نحو فني متميز[٣]، لذا فإنَّ عمليّة تفعيل الكاميرا في المتن السّردي تعني بالأول استهداف القص بتصور وشكل مرئي، وذلك لأجل إعلاء إحساس المتلقي بالمسرود[٤]؛ وعلى هذا يترتب القول: إنَّ عمليّة استثمار زوايا الرّؤية تبقى مرتبطة بفاعلية القصدية، التي يتخذها القاص، ويتبناها عن طريق توجيه ملفوظه، وتنظيم مفرداته على نحو خاص، مثل: تشكيل

---

(١) ينظر: جاذبية الصورة السّينمائية دراسة في جماليات السّينما: أ.د. عقيل مهدي يوسف: دار الكتب الوطنية: بنغازي: ط١: ٢٠١٢: ٢١: ٢٢

(٢) ينظر: الفيلموسوفي نحو فلسفة للسّينما: دانييل فرامبتون: ترجمة: أحمد يوسف: المركز القومي للترجمة: بإشراف: جابر عصفور: القاهرة: ط١: ٢٠٠٩: ٨٤.

(*) جماعة العين السّينمائية: وهي جماعة من الكُتّاب والمنظرين المهتمين بتأسيس أطروحات وفلسفة الفكر السّينمائي في مطلع القرن العشرين، وقدموا نظامًا معرفيًا مميزًا؛ لفهم إمكانيات السّينما والتنظير عبر الكاميرا، بما يربط العقل بالسّينما من مثل: جيرمين دولاك، وجيرارد فورت باكيل، ودزيجا فيرتوف، وغيرهم. ينظر: الفيلموسوفي نحو فلسفة للسّينما: ٨٤: ٨٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨٥.

(٤) ينظر: جماليات الشعر – المسرح – السّينما في نماذج من القصّة العراقيّة: د. حمد محمود الدّوخي: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: وزارة الثقافة: دمشق : د: ط : ٢٠١٠: ٢٣٠.

اللقطات، وعمليات (المزج، والقطع)(*)، وعمليات التحول والانتقال(١). ومن منطلق التداخل بين أساليب الإخراج السّينمي، وأساليب السّرد الرّوائي الحديث يمكن التركيز على مفهوم (التبئير)(**)؛ بوصفهِ تقانة فنية تستعملها الرّواية وهي ذات دلالة ثيمية خاصة مهمة.

تصنف مفاهيم الرّؤية بحسب (جيرار جينيت) على ثلاثة أنواع هي: التبئير الصفر أو اللاتبئير، ويعبر عنه بالرّاوي الكلي المعرفة، والتبئير الداخلي، وتكون معرفة الرّاوي فيه محددة بسعة معرفة الشخصية الحكائية نفسها ؛ فلا معلومات أو تأويل وتفسير، أما التبئير الخارجي(***) فالرّاوي يعرض الشخصية متلبسة بالحاضر فلا تحليل ولا تفسير لمشاعرها، وأفكارها، وأفعالها(٢)، وفي خضم الحديث عن التبئير في السّرد

(*) المزج: مصطلح سّينمي يستعمل حين يتكون فاصل زمني، أو يحدث انتقال في المكان، وقد يستعمل في حالة وجود فواصل زمنية بين اللقطة والأخرى، وهو لا يظهر بوضوح كما يظهر الاختفاء أو الظهور التدريجي، وأَنَّهُ (المزج) لا يمثل توقفًا في مجرى الحوادث، أَمّا القطع فيستعمل لربط لقطة بلقطة أُخرى. ينظر: القصّة السّينمائية: صلاح أبو سيف: الموسوعة الصغيرة: العراق: بغداد : د: ط : ١٩٨٦: ١٣٦: ١٣٧.

(١) ينظر: جماليات الشعر – المسرح – السّينما في نماذج من القصّة العراقيّة: ٢٣١.

(**) التبئير: مصطلح سّردي واضعه (جونات)، وهو مبحث من مباحث الصيغة والصوت، وانتقاء للمعلومة السّردية؛ إذ إِنَّهُ بؤرة واقعة في مكان ما وهي ضرب من المصفاة لا يسمح إِلَّا بمرور المعلومة التي يخولها المقام: معجم السّرديات: مُحَمَّد القاضي ومجموعة مؤلفين: دار مُحَمَّد علي للنشر: تونس: ط١: ٢٠١٠: ٦٥.

(***) التبئير الخارجي: هو أحد أنماط التبئير أو وجهة النظر التي تقتصر فيها المعلومات غالبًا على ما تقوله، أو تفعله الشخصيات، ولا يتضمن هذا النوع على أية إشارة لما تفكر أو تشعر به الشخصيات، وأَنَّهُ يُعَدُّ أحد خصائص ما يطلق عليه بـ(السّرد الموضوعي) أو (السلوكي). ينظر: قاموس السّرديات: جيرار برس: ترجمة: السيد إمام: ط١: ٢٠٠٣: ٦٥.

(٢) ينظر: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربيّ الحديث: ١٥٨.

الرّوائي تُعدُّ وجهات النظر(*) فيه بعد التشكيل الفيلمي عنصرًا موازيًا، ومقابلًا لَهُ؛ فهو على تعدد أشكاله يحمل دلالاته السّردية الفنية ، إذ يُعَدُّ آلية وواجهة مهمة لبناء الصورة الإطار(**)، عن طريق استعمال عمليّة حركة التّصوير، إذ إنَّ الكاميرا بحاجة إلى أَنْ تعين زاوية تصوير(***) محددة؛ لأجل أَنْ تبدأ عملها، وهذه الزوايا تُعنى بتحديدها الدراسات السّينمية الخاصة، وإنَّه من المهم أَنْ توضح تلك الخصوصية التي تصل الرّواية، والفيلم، وإنتاج هذه الفنية، ومن ثمَّ التعويل عليها لإنتاج المحكي، والسؤال يطرح نفسه إلى أي مدى يمكن رصد تلك الخصوصية التي تربط الرّواية والفيلم في طرح هذا التكنيك سّرديًا في إنتاج المحكي؟

يكون الحديث عن وجهة النظر في كُلّ حالاته مجازيًا، ووجهة النظر الوحيدة التي تقاسم فيها الرواية السّينما هي وجهة النظر الإدراكية، أو الفكرية، أو الوجدانية للشخصية؛ ولكن الواسطة التعبيرية المتاحة للنّص الأدبي في تقديم هذه الرّؤية بحدود اللّغة، إذن وجهة المطابقة ما بين التبئير في الرّاوية والفيلم يأخذ سمة إدراكية، وعلّة ذلك أَنَّنا إذا ما بحثنا عن التبئير ووجهة النظر نجد أَنَّ الفيلم بتقاناته البصريّة، الأيقونية أعلى

(*) وجهة النظر: من مباحث الصيغة والصوت، وهو مصطلح يأتي مرادفًا للرؤية والتبئير، إلَّا أَنَّهُ يتميز منهما بشيوعه وبعده الدلالي؛ كونَّهُ يتضمن إدراك الذات المبئرة وأفكارها، فضلًا عن مواقفها الفكرية في الوقت ذاته. ينظر: معجم السّرديات: ٤٦٩.

(**) الإطار: مفهوم يحدد مساحة الصورة، وهو يُعرف على أَنَّهُ فسحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز مزجهما مع المجال أو الحقل. معجم مصطلحات السّينمائية: ماري تيريز جورنو: أستاذة في جامعة باريس: السوربون: تحت إدارة ميشيل ماري: ترجمة: فائر بشور: د:ط: د:ت: ١٢.

(***) زوايا التصوير: تتوقف زاوية التصوير على موضع العدسة الشيئية بالنسبة لحقل التصوير؛ فعندما تكون الكاميرا موضوعة بوضع أو بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان تصير الزاوية (عالية) وهناك إمكانية التحكم ، أي من أعلى إلى تحت وذلك سعيًا للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، وإمّا لتشويه الرّؤية. ينظر: المصدر نفسه: ٦.

سقفًا في التفوق، في حين تكون الرّواية منتجة نصًا عن طريق صور ذهنية يعمل المتلقي على استنباطها، وتحليلها بعد ذلك[١].

وفيما يخص الأسلوب السّردي للروائي برهان شاوي، تجب الإشارة إلى الفصل بين وظيفة السّارد والرّاوي؛ فمن البديهي القول: إنّه يكتب أعماله خالقًا الشخصيات الخيالية، متخذًا لرّوايته سّاردًا متوسلًا بأقنعة مختلفة ومكونات سّردية يتبناها، وتبعًا للضمائر التي يستعملها، فهو حين يستعمل ضمير المتكلم في سّرد النّص، يتحول إلى شخصية مركزية، وإلى سّارد، فالمؤلف هنا متخف وراء ما يكتب وينجز من سّرد هو يحاكي بذلك عمل المخرج السّينمي [٢].

ومن البديهي القول أيضًا: إنَّ المؤلف لا يمثل الشخصيات؛ لكنه هو السّارد من الخلف أيضًا في حال استعمال ضمير الغائب، وهو السّارد الحاضر في صوغ سّرده من خلال استعمال ضمير المخاطب ؛ فأنت قد لا تعني إلا نفسها أي الشخصية التي تنهض بالحدث، أو تلك التي يقع عليها الحدث، أو هي التي تسهم وتشارك غيرها في بناء الحدث، فالسّارد في ضمن الكتابة الحداثية يكون مستعملًا من قبل المؤلف بشكل متخف شديد والكاتب في مثل هذا المقام يواكب ويرافق الأحداث والشخصيات باحتراف لطيف، لذا وفي ضمن هذا السّياق، فإنَّ دور السّارد في رّوايات (شاوي)، يكون الأقرب للرؤية الموضوعية المحايدة في طبيعة المعالجة السّينمية للمّسرود، أو من خلال تبنيه تلك الرؤية للوصف من الخارج، أما فيما يخص حضور الرّاوي (الرؤية من الداخل)، فهو نمط ومكون سّردي ثان يتخذ من خلال وجود الراوي المشارك في النّص المحكي(الأحداث)[٣]، وما تقوم به وتفعله الشخصيات سيكون من خلال وجهة نظره، فكاميرا السّرد في هذا الموضع من السّرد، لن تكون بمستوى منظور حيادي، بل ستشغل

---

(١) ينظر: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما دراسة في السّرديات المقارنة لرّواية عمارة يعقوبيان والفيلم: وافية مسعود: منشورات زين: بيروت: ط١: ٢٠١١: ١٩٨.

(٢) ينظر: نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد: ٢٠٧: ٢٠٨.

(٣) ينظر: سّينما الواقع دراسة تحليلية في السّينما الوثائقية : كاظم مرشد السلوم : دار أفكار للدراسات والنشر : دمشق : ط:١: ٢٠١٢: ٥٠: ٥٦.

الكاميرا مكان شخصية معينة ناقلة للأحداث، بحيث تجعل المتلقي يشعر بالمعاينة الدّاخلية للمحكي من قبل الشخصية المتحدثة(١).

إنَّ استعمال تقانات السّرد السّينمي عن طريق استحضار منظور الكاميرا السّردية سوف يمنح النّص واقعًا حركيًا انفصاليًا يقابل حساسية العين، وتأثرها بالتصوير السّينميَ وفي الفيلم الرّوائي عندما يتناول الواقع يكون في اتجاهين سّرديين الأول: السّرد الموضوعي، والثَّاني: السّرد الذّاتي، وتعدّ الكاميرا الوسيط التعبيري الرئيسي في هذين النمطين من السّرد(٢).

في السّرد الموضوعي تتولى كاميرا السّرد تقديم سّرد الوقائع والأحداث بحيادية تامة؛ فالكاميرا تطلع المتلقي على الشخصيات من دون أنَّ تتخذ وجهة نظر شخصية ما، وتكون الكاميرا هنا على مسافة واحدة من كل الشخصيات والأفعال على حدّ سواء(٣).

ولنا أَنْ نتتبع هذه التمثلات الفنية (السّينمية) في نماذج من رّوايات الكاتب (برهان شاوي) ، ففي المشهد أدناه نرى كيف تمثل السّرد الموضوعي، عن طريق توظيف عين الكاميرا السّينمية المحايدة : ((**المقبرة والمعسكر أسفل القرية على سفح الجبل، لذا تبدو القرية من بعيد وكأنَّها فوقهما. صعدت فتاة صغيرة بثيابها الكوردية المهفهفة سطح الدار، نظرت باتجاه المقبرة، جلست خافضة رأسها باتجاه باحة الدار، يبدو أَنَّها نادت شخصًا ما، إذ سرعان ما صعدت إلى سطح الدار امرأة كوردية بثياب لاهبة حمراء وأخذتا، الفتاة الصغيرة والمرأة، تنظران باتجاه المقبرة، ثمَّ بدأتا بتحريك أيديهما بإشارات تبدو للرائي من بعيد وكأنَّهما تدعيان متجهتان لربّ السّماء**))(٤)، إذ

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات السينمائية: ١٣.

(٢) ينظر: تقنيات السّرد بين الرواية والسّينما دراسة في السّرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم : ٥٦.

(٣) ينظر: سينما الواقع دراسة تحليلية في السينما الوثائقية: ٥٥.

(٤) الجحيم المقدس: ١٠.

يبدأ المشهد (تقانيًا) بتقديم السّارد الوصف الخارجي للقرية من الأعلى (لقطة تأسيسية)(*)، ثمَّ قطع صريح(**) لقطة بعيدة(***) تسجل فيها كاميرا السّارد لحظة صعود (الفتاة الصغيرة) بصفة الملابس الكوردية وهيأتها **((صعدت فتاة صغيرة بثيابها الكوردية المهفهفة سطح الدار))** ، ثم لقطة (قطع صريح) تصور توجه نظر الفتاة باتجاه المقبرة، وحركة جلوسها، ووصف هيئة الرأس المنخفض باتجاه باحة الدار: **((نظرت باتجاه المقبرة جلست خافضة رأسها باتجاه باحة الدار، يبدو أنّها نادت شخصًا ما))**، يعزز موضوعية الوصف والتبئير من الخارج أفعال الشخصية الموصوفة وسلوكها (المرأة الكوردية)، بثيابها اللاهبة الحمراء **((إذ سرعان ما صعدت إلى سطح الدار امرأة كوردية بثياب لاهبة حمراء))**، وفي (لقطة بعيدة) **((وأخذتا، الفتاة الصغيرة والمرأة، تنظران باتجاه المقبرة، ثم بدأتا بتحريك أيديهما بإشارات تبدو للرائي من بعيد وكأنَّهما تدعيان متجهتان لربّ السماء))**(١) ففي هذه اللقطات تتبنى كاميرا السّارد بحيادية منظور التبئير الخارجي، أي ما يتعلق بوجهة النظر الخارجية في تصوير

(*) اللقطة التأسيسية: هي لقطة بعيدة، تعرّف بموقع ما، مثل: لقطة لخط السّماء في مدينة ما، أو لقطة بعيدة، مثلًا: (عائلة مجتمعة)، تصبح أساس لقطات أقرب تبين المكونات المختلفة: (أعضاء العائلة كُلّ بمفرده). ينظر: تشريح الأفلام : برناردف ديك : ترجمة : د. محمد منير الأصبحي: منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسّينما: دمشق :ط١: ٢٠١٣: ٦٦٤.

(**) القطع الصريح: يستعمل حين لا يكون للانتقال في حَدّ ذاته قيمة أو مضمون دال، والحال يطابق هنا رُبَّما اختلافًا بسيطًا في زاوية الرؤية أو تسلسلًا في التّصوير دون إشارة إلى زمن انقضى، أو مسافة قطعت؛ أي من دون انقطاع في الشريط الصوتي على الوجه العام، وهذا النوع من الانتقالات الأكثر لزومًا وبدائية. ينظر : اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: مارسيل مارتان: ترجمة: فريد المزاوي: منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسّينما الجمهورية العربيّة السورية: دمشق: د:ط ٢٠٠٩: ٨٢.

(***) اللقطة البعيدة: لقطة تظهر آلة التصوير بعيدة عن الموضوع المصوّر (الشخص بأكمله مع شيء من الخلفية)، وتعرف أيضًا باللقطة الكاملة. ينظر: تشريح الأفلام : ٦٧٣.

(١) الجحيم المقدس: ١٠.

المكان والشخصيات (الفتاة والمرأة)، ونقل سلوكهما عن طريق توظيف (زوايا تصوير الكاميرا)، إذ تحرص الرّواية على تصوير أفعال الشخصيات، وواقعية المكان، حيث وجود المقبرة، والمعسكر، وتموضعهم أسفل القرية؛ فهي لقطات متتابعة سجلتها كاميرا السّارد بموضوعية تامة، وفي حدود ما يخص المحكي (القصّة)، من وصف تفاصيل هيئة الشخصية وأفعالها (صفة الحركة وطبيعتها ونوع الملبس ولونه)، فالسّارد لم يقدّم أية معلومات عن دواخل الشخصية : أفكار، مشاعر، تحليل، أو تأويل... الخ كون التبئير بدا خارجيًا، وصفيًا شكليًا؛ لأنّ دور السّارد الخارجي الذي يعدّ هنا أحد المكونات السّردية للمروي يحاكي دور الكاميرا في المنظور السّينمي؛ فتتولى عدسة الكاميرا الحيادية في الفيلم استهلال الحكاية عن طريق استعمال عين الكاميرا في تصوير بيئة الأحداث (المكان)، فضلًا عن عرض عموميات هيأة الشخصية والأفعال المرتهنة بها...؛ مقدمة بذلك المعلومات الخارجية بوصفها السّردي الأوّل، التي تُعدُّ معلومات ضرورية، وممهدة في الوقت ذاته، لسّرد أحداث الحكاية المصورة، فالمشهد السّابق عمل على تجسيد الصورة السّينمية، وفعّلَ كاميرا السّرد لعرض المحكي على نحو توظيف اللقطة الموضوعية(*)، وحيث حركة تتّقل الفتاة الكوردية نحو (سطح الدار)، وقد جاءتْ على ما يبدو موظفة بآلية سّينمية معينة، هي حركة الكاميرا (الكرين) التي يمكن تخيُلها عن طريق تتبع حركة صعود الفتاة الكوردية إلى السطح، وكأنَّنا إزاء مشهد مصور لفيلم.

إنَّ إدراك مفاهيم الحجوم في اللقطات ليس أمرًا سهلًا لدى القائمين في الإنتاج الفني؛ ذلك أَنَّ تلك الحجوم قد تكون موضع نقاش، وجدل أحيانًا فعلى سبيل المثال: إنَّ

(*) اللقطة الموضوعية: هي ما تراه آلة التصوير وليس ما تراه إحدى الشخصيات. تشريح الأفلام: ٦٧٤.

إطلاق كلمة (لقطة متوسطة)[*]، على مكان صغير نجد أَنَّ التوظيف لهذه المفردة، يقابل المفردة ويطابقها التي تطلقها على تلك (اللقطة المتوسطة) للمكان الكبير، ولأَنَّ الاختلاف في تحديد وجهة نظر اختيار اللقطة قد يختلف نسبيًا؛ لافتقار وجود حالة التقنين أو حالة اللاقياسية[١]، إذ يمكن أنَّ توظف (اللقطة المتوسطة) في تصوير بعض التفاصيل الحيوية من حركة جسد الفتاة لقطة (فعل حركي مصور) لحظة جلوس الفتاة وتوجه نظرها نحو باحة الدار، وبقراءة أخرى: نجد استعمال (اللقطة البعيدة)، للمرأة الكوردية الثانية ذات الثياب الحمراء وذلك عن طريق قراءة بصرية نسبية للمُتخيل السّردي، الذي يُمكن أَنْ يعطي ذلك التنوع والدينمية في إثراء النّص السّينمي، وبما لا يتنافى وسياق تصويره الفني.

إنَّ توظيف (اللقطة التأسيسية) جاء للكشف عن مجال أوسع لمنظر القرية من بعيد؛ وفي ذلك دلالة توظيفية قصدها منظور السّرد بطريقة إيحائية معبرة؛ فتشّكل منظور القرية من بعيد، وتمظهرها بصورة مطلة، ومهيمنة فوقهما؛ أي (المقبرة والمعسكر) يفتح باب التعبير الدلالي المؤثر، الذي يخاطب شعور المتلقي ووعيه؛ لإدراك قصدية المنظور السّردي؛ ذلك أَنَّ الكاميرا السّينمية هي عين وتكنيك، تفكر وتنظم رؤيتها على وفق سياقات ومفاهيم سّردية مُنتقاة، وبما يتوافق مع زوايا ومنظورها السّينمي؛ فكُلّ زاوية للكاميرا أو توجيه بصري لَهُ فكرته، ومعناه في إنتاج الخطاب السّينمي داخل الرّواية وذلك عن طريق مشاركة المتلقي في تشكيل التبئير الفيلمي واستيعابه، وهذا ما أشارت إليه الدكتورة (وافية مسعود) في سياق حديثها عن تقانات السّردين الرّوائي والسّينمي من منطلق أَنَّ عمليّة النظر هي عمليّة قصدية، ومنتجة

(*) اللقطة المتوسطة: لقطة وسط بين اللقطتين المقربة والبعيدة (من الخصر إلى الأعلى): تشريح الأفلام: ٦٧٤.

(١) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

لثيمة ما للإدراك، وهذه الثيمة لا تكتمل صورتها إلَّا عن طريق تحولها من العالم الحكائي إلى عالم المتلقي[١].

ووظّفَ التبئير الخارجي على وفق معنى التبئير المقصود وسياقه: ((**وأخذتا الفتاة والمرأة تنظران باتجاه المقبرة...**))[٢]. إنَّ النّص يحتمل إشارات بصريّة في الدلالة والمعنى؛ فعن طريق توظيف السّارد تكنيك لقطة (الكرين) حيث النظر سيبدو هنا من زاوية مرتفعة[*] (من أعلى إلى أسفل)، والذي لَهُ أَنْ يخرج التبئير الخارجي بعين كاميرا السّارد بمستوى دون النظر (منخفض جدًا)[٣]، وهذا النوع من التوظيف لزاوية الكاميرا يعطي إيحاءً تصويريًا بضآلة حجم الشيء، وعزلته، وعدميته؛ حيث (المقبرة)، ويمكن رصد وجهة النظر التبئير الخارجي بكاميرا السّرد الموضوعي كما في المقطع السّردي: ((**بعد اختفاء الشمس وراء الجبال نهضت العجوز وابنتها، توجهتا نحو القرية، اقتربتا من الينبوع الذي يرتاده أهل القرية، كانت هناك صبية في التاسعة تستعد للرجوع إلى القرية بعد أَنْ غسلت أوانيها**))[٤]. يبدأ المقطع السّردي[**]

---

(١) ينظر: تقنيات السّرد بين الرّاوية والسّينما دراسة في السّرديات المقارنة لرّواية عمارة يعقوبيان والفيلم: ٢٨٨.

(٢) الجحيم المقدس : ١٠.

(٣) ينظر: سحر التّصوير وفن الإعلام: الدكتور: عبدالباسط سلمان: تقديم خبير التصوير الأستاذ: عبدالفتاح رياض: الدار الثقافية للنشر: القاهرة: مصر: د:ط: د:ت ٣٧.

(٢) الجحيم المقدس: ١٠.

(*) الزاوية المرتفعة: هي لقطة تكون آلة التصوير فيها أعلى من الشيء الذي يجري تصويره. ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٣.

(٣) ينظر: سحر التّصوير وفن الإعلام : ٣٤.

(٤) الجحيم المقدس: ١٣.

(**) مقاطع سّردية وصفية: مظهر المقاطع السّردية يتناول عرض الأشياء وتقديمها في صورة متحركة، بخلاف المقاطع الوصفية؛ فهي تتبنى تمثيل الأشياء في سكونها. ينظر: تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفني: ١٠٠.

باستعراض لقطة تأسيسية للمكان منظر (غروب الشمس) (قطع صريح)، ثمَّ لقطة (كاملة) نسبيًا تُظهر في أسلوب تصويري الفعل الحركي (العجوز وابنتها) حركة كاميرا السّارد تنقل لنا تقريب الصورة السّينمية وتفعيلها؛ فحركة الكاميرا (ترافلنج) وهي ترصد السلوك سّرديًا (سير العجوز وابنتها) باتجاه معين نحو القرية، إنَّما هي توازي حركة كاميرا (فيلم) في ضمن تنقلها إلى الأمام، وقد وظّف السّارد لقطة (المزج) (لقطة كاملة) بفاصل زمني قصير يربط بلقطة اقتراب (العجوز وابنتها) نحو ينبوع القرية، ويتجسد في النّص من منطلق (منظور المبأّر)[*] كما في المقطع : ((**كانت هناك صبية في التاسعة تستعد للرجوع إلى القرية...**))[١]، فـ(الصبية) هناك هي (المبأّر)؛ ذلك أَنَّ (المبأّر) يُعَدُّ هنا مكونًا من العالم الممثّل في المقطع السّردي، متجسدًا بهيأة الصبية، وبحسب اشتقاق (ميك بال) لهذا المعنى من مصطلح (جونات) للتبئير يمكن أَنْ يكون (المبأّر) زمانًا، أو مكانًا، أو حدثًا، وقد يكون المبأّر الوصف (العرض)[٢]، وبحسب تصنيف (جونات) لنا أَنْ نتحول إلى رصد (التبئير الصفر) أو اللاتبئير) المتمثل بالسّارد الكلي المعرفة؛ إذ إطلاع السّارد العليم بصورة مهيمنة على دواخل الشخصية، انفعالاتها، أفكارها، ونواياها[٣]، كما في هذا المقطع السّردي في رّواية (استراحة مفيستو): ((**أحسَّ بالإرهاق.. فكّر بأَنَّ عليه أَنْ ينام.. نهض عن كرسيه متجهًا نحو السرير العريض في الجانب الآخر من الغرفة.. خطّط مع نفسه، وهو في طريقه إلى النوم، بأَنَّ عليه أَنْ يستيقظ مبكرًا ليذهب إلى مكتب "الفردوس " في وسط المدينة ويدفع دينه بالدولار لهابيل السفاح.. ومن ثمَّ يذهب إلى شقته.. وفي تلك اللحظة**

(*) المبأّر: أي موضع التبئير الكائن أو الحدث من منظور المبئر، إذ إنَّ الشخصية المنظورة تكون هي المبأّر. ينظر: قاموس السّرديات: ٧٥.

(١) الجحيم المقدس : ١٣ .

(٢) ينظر: معجم السّرديات: ٣٦٩.

(٣) ينظر: قاموس السّرديات: ٢٣.

تذكر حواء الدلو، فتمنى لو أَنَّها الآن معه في الغرفة.. ألقى بنفسه على السرير، مدّ يده إلى حيث زر الكهرباء قريبًا منه وأطفأ النور))[١].

يقدّم المشهد السابق أفكار شخصية ونواياها، عن طريق السّارد الكلي المعرفة، وقد وظّفت اللقطة الموضوعية بحيادية كاميرا السّرد السّينمي، واصفًا السّارد من خلالها نوازع الشخصية وتصرفاتها عبر اللقطة السائرة[*] بشكل تبدو فيه اللقطة المُتخيلة أَقرب إلى اللقطة الكاملة **((نهض عن كرسيه متجهًا إلى السرير..))**، **((ألقى بنفسه على السرير))**، **((مدّ يده إلى حيث زر الكهرباء...))**، وأَنَّ السّارد اقتنص لنا الصور السيكولوجية المتخيلة للشخصية على نحو: **((أحسّ بالإرهاق))**، و**((تذكر حواء الدلو؛ فتمنى لو أَنَّها الآن معه في الغرفة))**[٢].

ويتجسد منظور السّارد العليم في هذا النّص: **((كانت هي تنظر إليه وفي عينيها حنين ومشاعر لهذا الإنسان الذي حفظ كُلّ تعاستها في أعماقه، فابتسمت بحزن))**[٣]. لقد عرفنا وعن طريق اللقطة القريبة[**] ما عكسته ملامح الشخصية وتعبيراتها من عاطفة، وانفعالات مختزلة في جُمل تصوير[***] جعلت من هذا النّص

---

(١) استراحة مفيستو: ٣٠

(*) اللقطة السائرة: لقطة متحركة، تطلق على كُلّ لقطة تؤخذ حين تكون آلة التصوير على أي نوع من الآليات المتحركة، مثل: عربة آلة التصوير، أو الرافعة، أو السيارة الشاحنة. ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٣.

(٢) استراحة مفيستو: ٣٠

(٣) استراحة مفيستو: ٦٧.

(**) اللقطة القريبة: هي لقطة تظهر الرأس والكتفين على خلاف اللقطة المقربة التي تشبهها كثيرًا إلى درجة أَنَّ المصطلحين يعدّان مترادفين. ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٤.

(***) تصوير: صور تعني إعطاء شكلًا لأشياء، أو أشخاص مع الوقوف عند ذلك التضاد ما بين الفن التّصويري المبني على علاقات تشابهية تسمح بتَعَرُّف عناصر وبين الفن التجريبي الذي تخالف أشكاله مع شيء واقعي ينظر: معجم المصطلحات السّينمائية: ٨٨.

أكثر واقعية في إدراك التبئير البصريّ المعبر بتكنيك اللقطة ودلالة أسلوب مستوى كاميرا التّصوير (المستوى الطبيعي للنظر)[١].

إنَّ حركات الكاميرا لها عِدَّة وظائف لخلق حالات معينة، مثل: التركيز على شيء، أو الإثارة في حالة التلقي، وحركات التّصوير السّينمية عديدة بكُلّ ما تحمل من أثر فاعل في إظهار الوضوح، أو إحداث حالة من الحالات التي تسهم في إيجاد نوعًا من الغموض، أو الترقب، والتوتر، والمفاجأة، وهي حركات متنوعة، مثل: الحركة الأفقية الاستعراضية (pan)، التي توظف لخلق إحساس الترقب أو الغموض، ومن ثمَّ الإثارة، وأَنَّ وظائف الحركة الأفقية عديدة، ولعل أَبرز هذه الوظائف هي كشف المكان، وتوفير مناخ عام من الإحساس به؛ وذلك عن طريق متابعة الأشخاص أو الموضوعات التي لها أَنْ تستثمر في إيجاد حالة من التأهب لدى المتلقي، ولاسِيَّمَا في مشاهد الرعب[٢].

ومن صور منظور التبئير وتوظيف حركات الكاميرا يمكن الاستشهاد بهذا المقطع السّردي من رّواية (مشرحة بغداد): ((**كانت شوارع بغداد مكتظة بالجثث الهاربة. كان هو شاهد الكثير منها في قاعة الثلاجات، بل يعرف بعضها، متأكدًا من موتها، كان متأكدًا من أَنَّ جميع النَّاس هنا في شوارع بغداد ليسوا سوى جثث تتحرك، لكنه لم يكن متأكدًا من شيء واحد، هل هو حيّ أو ميت...؟**))[٣]، لقد اشتمل منظور التبئير السّردي على رؤية مهيمنة للسّارد؛ فهو يخبرنا عَمَّا تسّره الشخصية من أفكار، وتصورات، وهواجس...، ويلاحظ كيف جرى توظيف آلية كاميرا السّرد السّينمي على وفق تصورها المتخيل في أسلوب (التّصوير) بالكلمة والملفوظة الموجهة، في محاولة

(١) ينظر: سحر التّصوير وفن الإعلام: ٣٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٤.

(٣) مشرحة بغداد: ٢١٩.

Abstract

This study sheds light on the history and evolution of cinematic narration followed by its aspects showing its appearance in cultural scene (Arabic and Foreign). This is done by the researcher in following a constructive figurative curriculum and benefiting from the cinematic curriculum for artistic necessity depending on references (Arabic, translated books, some thesis, and periodicals), which came within an objective reading to observe the combined relationship between the two arts (cinematic and narration) and within conducting a practical preview for a group of limited novels for the writer (Burhan Al-Shawe). The study showed that there is huge space between cinematic technology which the writer employed in his novels Al-Thaman (The Eight).

This study then is a vision which seeks to impose new creative opportunities to be invested in this domain the artistic domain (cinematic narration).